

ный уровень смыслообразования) – с последующим затуханием амплитуды, характеризующей силу, напряженность и динамические характеристики смыслов, формирующихся в сознании аудитории.

Дополнительные обертоны смыслов опосредуются характером последней – ее составом, гендерными и возрастными особенностями, ценностной ориентацией различных ее групп, а также основанной на данных параметрах внутренней «драматургией» перформанса. Так, сама публичность произнесения текста (как неотъемлемый аспект перформативного контекста) служит остранению его семантики и, соответственно, десубъективизации смысла – «история», в сжатом виде представленная в тексте, воспринимается как история, произошедшая не с реципиентом, но с кем-нибудь другим – со всеми опосредованными этим острающим механизмом смысловыми эффектами.

Возрастные, гендерные характеристики аудитории и обусловленные ими варианты пресуппозиций также определяют процессы смыслопорождения в каждой конкретной гендерно-возрастной группе, равно как и взаимомодуляцию данных процессов в рамках аудитории как «коллективного реципиента».

Дискурсивно-семиотический анализ минималистской поэзии В. Вишневского позволяет построить ее структурно-функциональную типологию, основанную на описании разных типов текстов в их взаимоотношении с различными по характеру и структуре контекстами, а также спрогнозировать методику дискурсивного анализа иных по типу литературно-художественных произведений.

© Е.А. Мироненко
Астана

ТОТЕМНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В РОМАНЕ Ч. АЙТМАТОВА «ПЛАХА»

Интимные, родственные отношения с природой являются характерной чертой киргизского менталитета, сохранившего отголоски древних тотемических представлений. Давно замечено, что животные персонажи являются особо значимым идейно-эстетическим компонентом художественной системы Ч. Айтматова. Это обусловлено, прежде всего, спецификой национального самосознания писателя. Одним из сквозных в его творчестве является мотив матереубийства, восходящий к мотиву убийства тотемного животного. Тотемические представления в романе связаны с образом Акбары.

Образ волчицы как бы расходится к двум полюсам: 1. реалистического образа из пары «лютых», чья волчья суть – «убить, чтобы выжить» [1, 200] – изображена в традиционных красках (сцены охоты, натуралистическое описание пожирания еще живого яка); 2. мифической прародительницы племени тюрк (согласно мифу, волчица выкорм-

мила мальчика, который в последствии вступил с ней в брак [2,242]) – об этом сигнализирует быстрая трансформация имени из Акдалы (Белохолка) в Акбару (Великая). Кроме того, в романе присутствует образ мифической богини волков Бюри-Аны, к которой Акбара обращается со своеобразным плачем-молитвой. Образ волчицы вступает во взаимодействие со сложным комплексом фольклорно-мифологических мотивов не только национального, но и универсального характера, что программирует знаково-символический уровень его прочтения.

Мотив воспитания ребенка волчицей благодаря двойному характеру образа Акбары своеобразно дублируется во времени, реализуя мифологическую идею вечной повторяемости. Имя героя Бостон – «серая шуба» – указывает на принадлежность к роду матери-волчицы. В этом случае миф о происхождении тюрков от волчицы представлен в латентном состоянии, проявляясь в осознании героем своих корней. В романе существует целая система намеков, отсылающих к мифу: шутка Базарбая о Кеджеше («Был один волчонок в доме, а теперь стало пять» [1, 210]), знание Бостоном имен пришлых волков, его утверждение о знании волчьей натуры, постоянные обращения героя к матери-волчице, скрытый мотив оборотничества («Ему чудилось, что это больная душа бродит во тьме за кошарами, это она, его ослепшая от горя душа, плачет и воет вместе с волчицей Акбарой» [1,239] – повествует текст, хотя особых причин для горя у героя нет). Все вышеуказанное свидетельствует о том, что автор создает смысловое поле, связанное с генеалогическим мифом тюрков. В то же время мотивы мифа в романе реализуются и буквально, в реальном контексте событий: Акбара, тоскуя по волчатам, уносит Кенджеша. Автор намеренно акцентирует мотив материнского инстинкта Акбары, не делающей различия между человеческим детенышем и своими волчатами: «Как отрадно было бы, думалось ей, если бы этот человеческий детеныш жил в ее логове» [1, 277]. В эпизоде похищения наиболее ярко проявляется двойной характер образа: материнская, почти человеческая заботливость («осторожно, чтобы не поранить шейку» [1, 277]) и звериный инстинкт хищника, диктующий «не выпускать своей добычи» [1, 278].

Исследователи неоднократно отмечали, что автор создает свой миф, основанный на контаминации мифологических элементов тюркских сказаний и христианского мифа. Сцена смерти Авдия (Авдий и Акбара) содержит явный намек на евангельский мотив «Дева Мария и Христос на кресте», являя собой своеобразную языческую трансформацию христианского мифа. Следовательно, фигура реальной волчицы вырастает до образа не только матери тюрков, но и всего рода человеческого.

На пересечении сюжетных линий, связанных с Авдием и Бостоном и объединенных сквозной линией волков, рождается идея проклятия, тяготеющего над родом человеческим. Мотив проклятия присутствует в

предупреждении жены Понтия Пилата: «Не навлекай проклятия на себя и свое потомство» [1, 162]. Несмотря на родительскую любовь и заботу, опасность грозит сыну Бостона Кенджешу, так как он является потомком проклятого рода человеческого, распявшего Христа. Именно в образе Кенджеша автором намечается возможный выход из порочного круга, мотив которого неоднократно появляется в тексте [1, 61; 88; 108; 122]. Похищенный волчицей мальчик, имя которого переводится как «младший князь», мог бы стать не только новым батыром – защитником, как Манас (косвенно на родство образов Манаса и Кенджеша указывает солидный возраст родителей, а также синие глаза похитительницы, чей цвет семантически тождествен синему волку – спутнику «сивогривого» Манаса), но и родоначальником нового человечества.

Универсальность авторского замысла позволяет связать Акбару с персонажами мировой мифологии. Мотив воспитания героя-родоначальника волком широко распространен в мифологиях Северо-Западной и Центральной Евразии и, в частности, встречается в монгольском предании, древнеиранской и римской легендах [1, 242]. Это даст нам право провести параллели между образами Кенджеша и Акбары, с одной стороны, и римскими близнецами и волчицей Лупой, с другой. Как известно, Ромула и Рема вскормила волчица, а воспитал пастух [1, 387]. Писатель переворачивает мотив с тем, чтобы он работал на авторскую идею превосходства природного мира над человеческим: человеческая мать вскармливает Кенджеша, а волчица похищает, чтобы воспитать. Учитывая двойную природу образа Акбары, заметим, что в романе реализуется мифологический мотив двойной матери – человеческой и животной (Божественной), что должно, в свою очередь, свидетельствовать о двойной природе человека.

Роман и римскую легенду связывает также образ коршуна, зависшего над дворцом Пилата, который может быть возведен к традиции авгурий – гаданий по полету птиц. Легенда гласит, что перед основанием Рима близнецам явились коршуны – вестники воли богов [3, 387]. Так как в тексте романа отсутствует ясность – «то ли коршун, то ли орел» – айтматовский образ может иметь двойственную трактовку: вестник Бога – символ смерти. Эта неопределенность свидетельствует об отсрочке, данной человечеству на срок в тысяча девятьсот пятьдесят лет для искупления вины и раскаяния, неслучайно Авдий призывает к покаянию. Напомним, что в римской легенде весть богов сводилась к необходимости построить Вечный Город. В юнговской интерпретации образ города реализует архетип целостности (самости). Именно так могут быть прочитаны слова Иисуса Христа о возведении нового храма. В Иерусалимской части романа мотив строительства храма отсутствует, однако автор намечает пути восстановления целостности мира в образе Кенджеша, представленном в третьей части текста. Воспитанный Акбарой герой мог бы восстановить утраченную целостность сознания и бессознательного, разумного и стихийного, чело-

210

века и природы. Выстрелом Бостона в Акбару такая возможность уничтожается. Автор объединяет в едином выстреле апробированную в «Белом пароходе» и «Прощай, Гульсары!» связку мотивов убийства первоматери и сыноубийства, контаминируя ее с мотивом светопреставления, служащим подтверждением видению Назаретянина: «свирепый мир людской себя убил в свирепости своей, как скорпион себя же умерщвляет своим же ядом» [1, 143].

Мотив конца света для Бостона связан не только с концом его рода, но и с концом рода Акбары. Трагедия Бостона получает двойное обоснование: мифологическое и реалистическое. Первое связано с убийством тотемного животного, а также с мотивом братоубийства – Базарбай принадлежит к тому же роду матери-волчицы, что и сам герой. Интересно, что в римской легенде о близнецах тоже присутствует аналогичный мотив – Ромул убивает Рема в порыве гнева. Однако в романе мифологические мотивировки отступают на второй план, реалистически переосмысляясь: вина Бостона не в том, что стрелял в тотемное животное (в его юрте уже висит шкура убитого волка), а в том, что стрелял в мать, тоскующую по детям, и в том, что стрелял в человека, каким бы он ни был.

Любопытно, что мотив похищения представлен в романе дважды: в прямом следовании мифологическому материалу (волк уносит ребенка) и в его травестированном виде (человек крадет волчат), причем именно второй вариант реализации мотива приводит к трагическим последствиям. Первый же должен, рассуждая мифологически, привести к положительным результатам, если принять во внимание только мифологическую сторону образа Акбары. Сложность возникшей перед Бостоном проблемы заключалась в том, что ранее мифологический и реалистический образы в его сознании сливались, и герою необходимо было мгновенно определить, в кого он стреляет. Уже самая необходимость такого выбора для него трагична – она равнозначна трагическому разрыву с той частью своей души, которая бродила в образе волка, оплакивая волчат вместе с Акбарой. Двойственность, противоречивость образа героя может трактоваться символично-мифологически: Бостон – «серая шкура», но вынужден защищать отары от волков с оружием в руках; и реалистически: тяготением к добру и одновременным стремлением решать проблемы силой, что свидетельствует об отсутствии гармонии в личности героя, что, в свою очередь, говорит о проблематичности воспитания им Кенджеша как гармоничной личности, органически включенной в естественный ход природного бытия. Это и есть точка сопряжения обеих трактовок внутреннего конфликта героя в философской концепции романа.

Этот конфликт разрешается трагически – тройным убийством, связанным с мотивом конца света для героя: «Вот и конец света, – сказал вслух Бостон, и ему открылась страшная истина: весь мир до сих пор

заклучался в нем самом и ему, этому миру, пришел конец. Он был и небом, и землей, и горами, и волчицей Акбарой, великой матерью всего сущего, и Эрназаром, оставшимся навечно во льдах перевала Ала-Монгю, и последней его ипостасью – младенцем Кенджешем, подстреленным им самим, и Базарбаем, отвергнутым и убитым в себе, и все, что он видел и пережил на своем веку, – все это было его вселенной, жило в нем и для него...» [1, 281]. Процитированный отрывок содержит целый комплекс мифологических идей – тождества микрокосма и макрокосма, отца и сына, двойственности человеческой сущности, выраженной в близнечных мифах, двойничества человека и животного. Автор воплощает концепцию единства вселенского бытия, в основе которой лежит мифологический принцип «все во всем», и трагической разорванности современного мира. Выстрелив в волчицу по необходимости, попав в сына по случайности, совершив самосуд над Базарбаем из мести, Бостон вдруг понял, что тем самым убил в себе человека. Местью герой проявил скрытую «волчью» сущность, поступив так же, как и волки, лишившиеся детенышей, и тем самым оправдав свое имя. Но теперь на первый план выдвигается реалистическая семантика образа волка – традиционная для многих фольклорных представлений. Скрытый мотив оборотничества получает наконец свое метафорическое воплощение: человек «становится» волком, совершив преступление.

Подобные представления о преступнике как человеке, «превратившемся» в волка являются общими для всех индоевропейцев [1, 242]. Финальная сцена обнажает в образе Бостона пучок мифологических элементов, так или иначе связанных с образом волка и встречающихся в мифологиях различных народов. Уместно вспомнить о связи мотива конца света с образом чудовищного волка или пса в мифологиях Центральной Евразии, а также о гигантском волке, сорвавшемся с цепи и тем самым вызвавшем конец света в мифологии скандинавской [1, 242]. Конец света для айтматовского героя связан с неумением совладать с «волчьими» чертами своей натуры – буйным темпераментом, склонностью к насилию и неумением прощать.

Подводя итог вышесказанному, отметим, что тотемические мотивы в романе несут не только национальный характер, но и взаимодействуют со сложным комплексом универсальных фольклорно-мифологических представлений, что в совокупности создает неповторимый авторский миф. Восходящие к мифологическим корням мотивы, как правило, реалистически переосмысляются.

Примечания

1. Айтматов Ч. Плаха: Романы. Алма-Ата: Жалын, 1987. 576 с.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. / Гл. ред. Токарев С.А. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. Т.1. 672 с.
3. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. / Гл. ред. Токарев С.А. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998 Т.2. 720 с.